



## La mélancolie conceptuelle

Anne Larue

### ► To cite this version:

Anne Larue. La mélancolie conceptuelle. Itinéraires, 2008, Cycles et collections, pp.Dernier article.  
hal-00560741

**HAL Id: hal-00560741**

**<https://hal.science/hal-00560741>**

Submitted on 20 Feb 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La mélancolie conceptuelle

*Si le Pop Art est le « réalisme social » cynique et amnésique du nouveau « collectivisme bureaucratique », l'art conceptuel en est le symbolisme mélancolique.*  
Jeff Wall, *Projet pour un Kammerspiel* de Dan Graham.

Cycle et collection s'opposent : autant le cycle est euphorique et narratif (« la suite, la suite ! »), autant la collection est dépressive et obsessionnelle. Etymologiquement, au sens physiologique, la collection est une accumulation de pus. Selon Jackie Pigeaud dans son livre *La Maladie de l'âme*, les médecins antiques ont cru reconnaître la bile noire dans diverses sécrétions noirâtres. Il n'y a donc qu'un pas de la mélancolie à la collection.

Le cycle a une fin, mais après, tout recommence. Même terrible ou cruel, le cycle est gaiement nietzschéen. On peut l'accuser, en littérature, d'un éternel retour du pareil au même, sous l'illusion du changement. Qu'importe ! Un tel principe de vie l'anime que l'énergie du monde s'en trouve accrue. En revanche, la collection est d'une infinitude épuisante. On peut toujours rajouter un objet à la série toujours ouverte ; compulsive, la collection est une série jamais achevée, mue par un désir d'exhaustivité jamais comblé. La collection relève d'un idéalisme morbide, le cycle d'un matérialisme heureux. Le collectionneur, toujours à la poursuite de sa chimère, n'obtient jamais ce qu'il désire ; « l'ombre de l'objet » plane sur lui, comme aurait dit le docteur Freud dans son article sur la mélancolie.

A la collection ainsi entendue s'attachent des représentations liées à la construction d'un système encyclopédique des connaissances : bibliothèques obscures, pratiques d'archivages, d'accumulation et de stockage, consignation d'étapes temporelles, procédures, catalogage. Cet univers du *deep storage*, pour reprendre le titre d'un livre qui étudie ces pratiques dans l'art contemporain, est particulièrement bien représenté par l'art conceptuel des années 70.

Certes, on aborde communément l'art conceptuel par l'idée de « dématérialisation » présumée de l'art, selon le mot de Lucy Lippard, ou par le rôle essentiel qu'aurait joué le langage comme principe fondateur du mouvement. En marge de ces approches « classiques », on peut, et c'est ce que je vais tenter de faire, aborder la question d'une tout autre manière : en considérant les « restes », les « reliquats », tous ces objets dont les artistes conceptuels eux-mêmes affectent de ne pas tenir compte, en ce qu'ils ne sont que la trace finale d'une démarche sur laquelle ils font porter l'accent. Ce sont pourtant ces restes qu'exposent les musées : un fichier à cartes, la photo d'un bureau, une bibliothèque bourrée d'archives, des livres, des classeurs avec des feuilles A4 sous pochette plastique. La pochette plastique pour classeur est l'emblème de l'art conceptuel, son fétiche ! Tous l'utilisent, d'Hanne Darboven à On Kawara.

Voici donc ce qui s'offre au regard du spectateur, en dernière instance. On peut rappeler que ces « restes » n'étaient pas destinés à un tel sort muséal, que l'art conceptuel ne se veut pas un « art de galeries », que c'est une aberration d'exposer cela, que la démarche conceptuelle se dissout définitivement dans la logique du musée, que le but de Kosuth était justement de faire éclater la logique institutionnelle de l'art. Qu'est-ce que l'art conceptuel, en effet ? un acte (une performance) associé à un « reste » (le reste d'une opération). L'accent ne porte pas sur le reste mais sur l'opération dont il est le témoin.

Contrairement à l'art minimal, où « ce que vous voyez est ce que vous voyez », comme le dit Stella, l'art conceptuel (qui lui ressemble formellement, mais il ne faut pas se fier aux apparences) ne dit pas : « ce n'est que ça, mais au moins c'est ça ». Il prétend au contraire ne pas s'intéresser à ce « reste » presque surnuméraire de sa pratique. Mais les faits sont là : l'art conceptuel est tout de même entré au musée et chez les collectionneurs. Le destin de ces documents banals, de ces décors grisâtres, de ces classeurs, de ces fichiers, de ces performances bizarres et minimales conservées sous forme de photographies noir et blanc est en fin de compte la cimaise, quand c'est plat, ou le socle, quand c'est en volume. On n'en sort pas. Même le *land art* réalisé *in situ* trouve toujours le moyen de rapporter une poignée de terre, une photographie ou un témoin quelconque à placer dans la galerie. Rien n'interdit dès lors de jouer au spectateur naïf, soudain planté devant un tableau couvert de chiffres, un fichier de bibliothèque ou une série de classeurs. Objets inanimés, qu'exprimez-vous dès lors, quand toute la substance de votre désir s'est vidée ? Etes-vous coques vides d'une histoire qui n'est plus ? De quoi pouvez-vous encore témoigner ?

Les objets restants de l'art conceptuel, envisagés sous l'angle mélancolique de la collection comme manie – catalogage, archivage, classement étant les maîtres-mots de cette activité – critiquent l'idée qu'on peut établir une démarche de connaissance à partir de telles pratiques. Ils mettent en scène l'absurdité de l'histoire de l'art comme collection classée et cataloguée d'objets réputés significatifs. L'art conceptuel rappelle qu'il est hélas très courant de confondre la connaissance d'une collection d'objet avec la connaissance elle-même, et qu'on n'est pas plus savant quand on connaît tout. On pense à la démarche pédagogique de l'Ecole du Louvre, qui propose aux élèves d'apprendre par cœur des listes d'objets du patrimoine, non d'analyser des œuvres. Les artistes conceptuels mènent une réflexion critique sur les fondements de l'histoire de l'art.

L'art conceptuel témoigne d'une crise qui remonte au surréalisme (si on accepte de voir en Marcel Duchamp, nonobstant toute mythologisation ultérieure, ce qu'il était au moment des faits : un surréaliste comme les autres). L'art conceptuel, qui se réclame de Marcel Duchamp, c'est du surréalisme en plus drôle. L'un et l'autre mouvement s'ancrent dans une crise de la mémoire qui affecte le rapport à la collection comme fondement de toute connaissance. Avant, tout allait bien : les objets collectionnés portaient un sens, et leur accumulation permettait d'ouvrir une nouvelle rubrique de la connaissance. Isabelle Gadoïn donne ici-même l'exemple de l'art persan, « inventé » par les collectionneurs victoriens qui dénichaient assez de pièces pour qu'on puisse envisager l'idée d'un « art persan ».

Mais à partir du surréalisme, ce rapport à l'objet se dilue. Il n'y a plus d'objets signifiants de manière générale ; rien que des rencontres personnelles avec tel ou tel objet, tel Odradek spécifique et improbable, cuiller-Cendrillon de *L'Amour fou* ou prodiges naturels, laissé-de-mer, branche, caillou dont la forme involontairement signifiante fascine Bataille. Il est normal que, devant cette déroute de la connaissance générale par l'objet signifiant, l'autofiction règne en maître, le premier de la liste étant Marcel Duchamp qui s'invente, avec les ready mades, une vie de rechange axée sur le fétichisme de l'objet : ma pelle à neige, mon porte-bouteille, mon urinoir, ma Joconde ou ma roue de bicyclette. La collection, à partir du surréalisme, reflète l'arbitraire aléatoire de chaque sujet qui la constitue, et non une adhésion à un ordre du monde et du discours prédéterminés. Le picorage intellectuel place tous les objets sur le même niveau, œuvre dite « majeure » ou brocantage de hasard. Telle est la collection de Breton. Elle en finit au passage avec les jalons de l'histoire de

l'art, avec la série réputée signifiante et finie des œuvres « à connaître », qu'on pouvait espérer humainement maîtriser. Le monde explose en ses monades, multiples et infiniment dépliées. On ne connaîtra jamais tout et aucune maîtrise de type « connaissance » n'est possiblement réalisable à partir de ce bric-à-brac d'objets trop nombreux. Les pages du *Minotaure* se fascinent et s'épuisent en multipliant les photographies bizarres, les instants volés, les objets de hasard, qu'on peut contempler mais à partir desquels il est impossible de constituer une série finie qui puisse servir de socle commun à la communication. On pense au principe d'insignifiante évoqué par Clément Rosset dans son *Traité de l'idiotie* : « ce qui se produira sera toujours quelque chose, à la fois déterminé et quelconque » ; le devenir se produira « de toutes façons d'une certaine façon, c'est-à-dire n'importe comment ».

Jean Clair a tort, je pense, d'accuser les Surréalistes d'avoir contribué à la perte de sens généralisé du monde culturel, et à la mutilation irrémédiable de la continuité culturelle dont le musée étant le garant (tout musée se lisant comme une histoire, comme une histoire de l'art, de salle en salle, le liant). En effet, les Surréalistes sont loin d'accepter comme telle la perte de sens, l'« insignifiante » au sens où toutes les choses du réel sont quelconques. Au contraire, un retour de boomerang angoissé les conduit à un post-surinvestissement de signification très fort. Cette cuiller en bois est LA cuiller en bois que je devais rencontrer, dit en substance André Breton dans *L'Amour fou*, fort qu'il est de son « hasard objectif » qui récupère à toute force le sens perdu. C'est cette même quête éperdue du sens qui conduira Breton au mysticisme divinatoire qu'on sait.

En revanche, les artistes conceptuels acceptent l'insignifiante, c'est-à-dire le fait qu'il y aura forcément quelque chose qui adviendra et que cette chose sera quelconque. C'est la fin de la prédestination à la Breton, fin de l'avenir en pointillés qu'il n'y a plus qu'à déchiffrer et à remplir comme un formulaire préimprimé. Les artistes conceptuels ne vénèrent pas « le présent » (« profite de l'instant présent »), mais *la présence* (présence au monde, seul remède à la mort). Il ne s'agit pas du temps présent comme abstraction, du *carpe diem* toujours un peu moralisant qui fait partie des discours sur le triomphe de la mort (« profite de l'instant présent avant qu'il soit trop tard et de toute façon il est déjà trop tard ») ; il s'agit de la présence, de l'occupation d'un espace-temps. C'est tout le sens profond des arts plastiques que d'occuper l'espace-temps. Et l'art conceptuel a beau être réputé « dématérialisé », il occupe l'espace-temps !

Le travail d'Hanne Darboven comme d'On Kawara collectionne le temps : un temps qui n'est pas destiné à finir en tradition ou en « mémoire » signifiante. C'est un temps neutre, sans événement particulier, qui s'écoule dans la monotonie et dont on ne peut dire qu'une chose, c'est qu'il a été, et qu'il a été consigné. Ces deux artistes pratiquent un diarisme impersonnel et obsessionnel. Leur rapport à la contrainte rappelle le « petit devoir » du journal intime, qui impose d'écrire tous les jours. C'est là une procédure pour la survie, qui retient son auteur d'une totale dissolution dans l'absurdité de vivre. Le travail de Darboven consiste à prendre le temps d'écrire, dans un système chiffré de son invention, la date de tous les jours d'un siècle. L'artiste passe son temps à écrire toute seule, toute la journée, ne s'arrêtant qu'à l'heure du dîner. Cette occupation d'écriture occupe le plus clair de son temps. Elle glisse les pages dactylographiées A4 dans des pochettes plastique, puis les pochettes dans des classeurs. L'œuvre intitulée *Bücherei : Ein Jahrhundert* (1971-75) comporte 402 classeurs réunis dans une bibliothèque, plus index et table. Son système est à la fois rationnel, obsessionnel et délirant. L'artiste a réalisé un film de son travail, intitulé *42x100/100x42* : elle filme pendant deux secondes chaque page de sa bibliothèque. Pourquoi 42 ? parce qu'elle s'est

arrêtée à 42 K lors de l'élaboration du nombre de K par année. Selon elle, une année compte 42 K.

Un K est une unité de construction propre à Darboven. Que ce K ait un petit air kafkaïen n'est pourtant pas à négliger. La clé secrète de l'art conceptuel est peut-être bien Kafka : il a inspiré la création de nombreux artistes (par exemple, Jeff Wall s'intéresse à *Odradek*, Martin Kippenberger consacre à la fin d'*Amerika* son œuvre-maîtresse), et il est clair que ce monde de bureaux lugubres, d'absurdes activités, d'administration larvaire, de catalogage et de listes inutiles autant que burlesques tient énormément à l'esprit de Kafka. Le catalogue de l'exposition *Art conceptuel I* à Bordeaux, en 1988, cite quelques mots de Darboven : « à chaque fois qu'il me faut écrire, tout devient si calme, si normal. Il n'y a pas d'histoire, rien à comprendre, ce n'est pas un secret, bien que ce soit excitant. Je me sens ne pas penser ce que pensent les autres, mais ce que je pense ». Ainsi l'artiste réalise-t-elle une espèce de journal intime, à la fois vide et précis, de tous les jours d'un siècle ; mais au-delà, le travail très prenant autant qu'absurde de Darboven dénonce l'inanité de toute activité, quelle qu'elle soit. Ce travail rappelle celui de Romain Opalka, qui n'aura jamais fini d'écrire la suite infinie des nombres à laquelle il sacrifie sa vie, ce travail occupant toutes ses journées. L'artiste annonce son propre déclin en ajoutant peu à peu du blanc à la couleur noire de sa peinture, et en photographiant régulièrement son visage qui vieillit inéluctablement. S'il le faut, il peindra blanc sur blanc. Il est prévisible qu'il meure à la tâche. Mais est-ce plus bête que de s'agiter à toutes sortes d'occupations futiles, tout aussi vaines ?

On Kawara marque d'un point jaune, sans son calendrier, chaque jour vécu, d'un point vert les jours où il a produit une peinture, d'un point rouge les jours où il en produit deux ou plus. Il s'accorde des vacances et voyage beaucoup. Il garde des classeurs où, sous pochette plastique bien sûr, on trouve la trace de sa documentation. Il écrit à diverses personnes des télégrammes relatifs à son éventuel suicide. Il donne à entendre de fascinantes et lancinantes bandes-son, où s'égrenent la sombre mélodie des jours qui passent, lesquels jours sont consignés sous forme de feuilles A4 dans des classeurs sous pochettes transparentes.

Méditations sur le temps qui passe, le travail d'Opalka, de Darboven ou de Kawara met à distance, par l'opération artistique, la grave représentation du mélancolique désespéré. Il comporte une bonne dose de subversion critique et de morale quelque peu léopardienne sur l'inutilité foncière, qui confine au burlesque kafkaïen, de la vie qui nous est donnée à vivre. Les artistes conceptuels sont de grands moralistes. *Carpe diem, memento mori, vita brevis*, tels pourraient être les maîtres-mots de leur anti-activité, qui dénonce radicalement le « divertissement » de toutes les nôtres, et le caractère dérisoire de nos constructions, agitations et édifications.

D'autres artistes attaquent plus frontalement à la question centrale de la connaissance, en ce qu'elle est devenue irréductible à toute collection d'objets. Les photographes Bernd et Hilda Becher réalisent des séries documentaires absurdes (par exemple *Tours d'extraction*, 1977), véritables critiques de toute tentation d'exhaustivité signifiante. Ces photographies semblent destinées à instruire un dossier d'ingénierie rationnelle, mais en réalité relèvent d'un arbitraire total, d'un jeu des sept erreurs poussé à l'infini. La mémoire conceptuelle insiste avec amertume sur la perte de sa propre signification. Tony Godfrey, dans *L'Art conceptuel*, cite le cas de l'exposition intitulée 557 087 à Seattle, en 1969. Lucy Lippard, commissaire de l'exposition, avait accroché 400 clichés noir et blanc de la ville de Seattle qu'elle avait réalisés au Kodak Instamatic sur ordre de Robert Smithson. Il

s'agissait de photographies sans recherche, ne cherchant à charmer personne : selon le commanditaire, les clichés devaient être « vides, pleins, irrationnels, banals, ordinaires, neutres, sombres, plats. Des plages, désertes, sauvages, des champs isolés, des lotissements épars. Des vues intemporelles, désolées, typiques, quelconques ». 557 087 était le nombre d'habitants de Seattle au moment de l'exposition. Ainsi s'exprime la mélancolie d'une mémoire qui continue à enregistrer, comme par habitude, des faits, des données, des chiffres : une mémoire tenace mais inutile, une mémoire de l'à-quoi-bon, liée au sentiment de dérision qu'éprouve l'individu qui n'est plus le centre de son propre univers. Est-ce en ce sens que le collectif anglais *Art & Language* avait qualifié l'art conceptuel de « dépression nerveuse de la modernité » ? La mémoire est devenue une machine à empiler aveuglément des archives, et son amplification contemporaine va dans le sens de cette expansion grise, un peu inquiétante. Vidéos de télésurveillance, liste d'e-mails envoyés, d'appels reçus sur téléphone portable, de passages par les bornes de contrôle RATP Navigo, de sites Internet visités, d'achats télématiques, de micro-actions faites à un moment donné : tout est consigné à toutes fins utiles. Les processus de mémoire automatiques gardent tout, se souviennent de tout, et proposent en gris le double parfait du monde, un double qui peut à tout instant trahir la liberté d'action du sujet. L'art conceptuel, avec ses photos prises au hasard, ses sujets sans intérêt, ses narrations banales, son accumulation de données dérisoires, annonce et critique par avance le processus d'automatisation de la mémoire qui place aujourd'hui sous surveillance larvaire tout individu vivant dans une société industrielle avancée.

Cet art s'inscrit en opposition avec la glorieuse suite des grandes images qui font l'histoire de l'art : images fortes comme des logos, d'un impact iconique affirmé par la redite, toujours déjà connues, qu'on n'a pas besoin de voir, et dont il suffit d'évoquer l'enchaînement réputé signifiant. L'art conceptuel dénonce ce genre de prétention. Les monuments de mémoire, pétris dans le sentiment de leur propre gloire et leur certitude d'être des jalons fondateurs de l'histoire de la culture, sont renvoyés ainsi à leur profonde inanité.

Ce n'est donc pas un hasard si l'art conceptuel nourrit la mélancolie de l'archivage et des bibliothèques, à travers une mise en scène kafkaïenne de la vie de bureau qui ne va pas sans un certain vitriol critique, un retour de bâton burlesque qui fait le font de cet art mi-fugue, mi-raison. *Art & Language* présente ainsi des listes de nombres, de lettres, de dates, des index tout à fait austères, qui codent en réalité les relations entre les membres du groupe et prétendent en donner un état des lieux objectif. A cela s'ajoutent des boîtes à fiches, des fichiers métalliques de bureau, tout un univers administratif au *design* très particulier du mobilier de bureau pour entreprise. Candida Höfer, élève des Becher, photographie en grand format des universités vides, des bureaux, des entreprises. On Kawara présente les dix classeurs de *One million Years (past)* (1971) dans l'atmosphère d'une bibliothèque moderne, sur des bureaux. Avec *Performative/Narrative* (1971) le photographe anglais Victor Burgin évoque la vie de bureau en 16 panneaux offrant des fragments de récits, diverses injonctions et la photo récurrente d'un bureau, autour duquel tourne toute l'histoire qu'on reconstitue à sa guise, suivant une logique combinatoire. Le collectionneur qui possède l'œuvre l'aura tout naturellement installée dans son bureau ! Parallèlement, on se souvient du succès de *Logiques du récit* (1973) de Claude Bremond, dont l'œuvre de Burgin offre un pendant plastique.

Formellement, c'est un monde de bureaux et de chaises, une critique du lieu de travail que proposent nombre d'artistes conceptuels. Les trois chaises de Kosuth ne sont pas par hasard ... des chaises.

L'effet de « dépression nerveuse » de l'art conceptuel ne saurait donc être pris au pied de la lettre car l'art conceptuel est essentiellement ironique. C'est « l'effet Buster Keaton » : pas un sourire, mais plus le visage de l'art conceptuel est lugubre, plus sa force explosive comique éclate. Rien n'est plus drôle que tout ce sérieux. Par exemple, une série de quatre photographies représentent deux hommes qui prennent un vrai petit déjeuner anglais, selon la légende de la photo. Ce que prennent ces hommes, en fait de *breakfast*, est en fait une bonne dose d'humour anglais et de *nonsense* à la Lewis Carroll, auteur adoré de l'art conceptuel. Les deux artistes, un Hollandais (Jan Dibbets) et un Allemand (Reiner Ruthenbeck) prennent, sur la première photo, leur petit déjeuner. Ils transforment cette énergie en une action mécanique : plier puis casser une petite tige d'acier, acte dont témoignent les trois autres photos (prises devant l'Institut des Arts contemporains de Londres). Le caractère désopilant, quasi Shaddock, de cette petite série tient à un jeu de références présentes-absentes comme celle de l'humour, aussi anglais que le petit déjeuner lui-même : mais il n'y a ni petit déjeuner (les deux assiettes sont vides), ni humour (les visages sérieux des artistes en témoignent). L'ironie de cette action dénonce l'emphase prétentieuse de l'art du musée, qui présente des actions tout aussi dérisoires que celle-ci comme des « œuvres » exemplaires.

Le plus drôle est qu'on a totalement oublié aujourd'hui la dimension contestataire de l'art conceptuel. A présent, on a l'image d'un art terriblement abscons, assez triste, intellectuel, basé sur des procédures, des pratiques répétitives et sérielles qui se prennent au sérieux et engendrent la mélancolie obsessionnelle. Un exemple d'art conceptuel, sorte de « performance-marathon » à l'échelle d'une vie sexuelle entière, c'est celui de Catherine Millet dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* Catherine Millet est une Opalka du sexe systématique. A lire le livre, on comprend pourquoi l'auteur, qui dirige la revue *Art Press*, s'est tant intéressée à l'art conceptuel, sur lequel elle a écrit de nombreux textes déterminants.

Parmi les attaquants qui subvertissent l'esprit de collection et tordent le cou à ses prétentions cognitives, *Card File* (1962) de Robert Morris dénonce, autant que les index d'*Art & Language*, l'inanité de l'archivage. *Card File* est un ensemble de fiches classées par ordre alphabétique qui racontent, sous une forme auto-fictionnelle parodique, l'élaboration de l'œuvre elle-même. On y retrouve les apparences du « travail sérieux » de catalogage et d'archivage des choses importantes. Un jeu infernal de renvois de fiche en fiche corrobore plus encore la gravité de l'entreprise. Mais de quoi s'agit-il ? de montrer comment, concrètement, on fait une œuvre, afin de démystifier tout ce qui s'attache à la « création ». Mel Ramsden travaille dans la même veine, en proposant par exemple, dans un tableau *100% abstrait*, la liste des ingrédients nécessaires à sa réalisation. Robert Morris raconte avec *Card File* que pour faire une œuvre, il faut aller faire les courses, afin de se procurer les objets et produits dont on a besoin. Le fichier garde la mémoire vétilleuse de toutes les actions entreprises à cet effet, et note leur durée. Cela donne par exemple : « 23 h 30-23 h 31 : rédaction de fiches » - soit une minute de travail ! Le fichier lui-même prend la forme d'une tautologie autogène, qui met en évidence l'autophagie de toute « recherche ». Quant au « langage » réputé faire le fond de l'art conceptuel, il reste un instrument destiné à servir une cause critique. L'érection de la « linguistique », nouvelle branche de la scolastique contemporaine, fausse science verbeuse et autolouangeuse, nous aura fait croire à l'induration du « langage » comme un monument du savoir, imposante structure d'une complexité entretenue comme abyssale. On est frappé de trouver le langage si simple, si efficace dans l'art conceptuel.

En somme, peut-être l'art conceptuel ouvre-t-il une voie d'autocritique à la recherche : exposant des résidus, des bouts de papier, une revue absconse qu'on ne lit guère mais dont on met sous verre des exemplaires, il fait le procès indirect de l'illisibilité scolastique, ce que Foucault appelait le « moutonnement infini des commentaires ». La « recherche », avec sa dilatation tautologique, sa glose intensive, aurait-elle quelques leçons salutaires à prendre de tous ces fichiers, ces bureaux, ces bibliothèques ? Contre l'accumulation du savoir et l'idée que la mémoire structure en donne sens à des collections d'objets conçus comme des jalons, l'art conceptuel frappe d'inanité la prétention encyclopédique du savoir. La revue *Art-Langage*, publiée sporadiquement à partir de 1969, parodie allégrement le style jargonneux, compassé et verbeux de certains chercheurs. L'art conceptuel invite à réfléchir sur le délire documentaire, l'accumulation de fiches et de données, les grandes bibliothèques ; à cela s'oppose, comme aurait dit Baudelaire, les recherches « d'un intérêt puissant et personnel » qui ne peuvent être que partiales et passionnées, comme l'est toute vraie critique.

Anne Larue  
Université Paris 13

#### Références par ordre d'entrée en scène

Chevrier (Jean-François), *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p. 30.

Pigeaud (Jackie), *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1989, pp. 123-131.

Freud (Sigmund), *Deuil et mélancolie* [1915], in *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard-Folio, 1968.

Schaffner (Ingrid) et Winzen (Matthias) (dirigé par), *Deep Storage, Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich-New York, Prestel, 1998.

Lippard (Lucy R.), *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross reference book of information on some esthetic boundaries : consisting of a bibliography into which are inserted...*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997.

Corris (Michaël), *Conceptual art : theory, myth, and practice*, Cambridge UP, 2004.

Laniol (Eric), *Logiques de l'élémentaire : le dérisoire dans les pratiques contemporaines*, Paris, l'Harmattan, 2004.

Larue (Anne), *L'Autre Mélancolie*, Paris, Hermann, 2001.

Osborne (Peter), *Conceptual art*, London, Phaidon Press, 2002.

Reinhardt (Ad), *Art As Art*, Berkeley, California UP, 1975.

*Conceptual art : a critical anthology*, edited. by Alexander Alberro and Blake Stimson



Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 1999.

Kakfa (Franz), *Le Souci du pète de famille (Odradek)*, traduction française dans l'édition de la Pléiade.

Breton (André), *L'Amour fou*, Paris, Paris, Gallimard, 1976.

Bataille (Georges), article dans *Le Minotaure*, n°1 juin 1933.

Agamben (Giorgio), *Stanze*, Paris, Bibliothèque Rivages, trad. fr. de l'italien par Yves Hersant, 1994, seconde partie : « Dans le monde d'Odradek. Œuvre d'art et marchandise ».

Rosset (Clément), *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, reprint Minuit, 2004, p. 20 et p. 39.

Clair (Jean), *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Jeff Wall, *Odradek, Taboritska 8, Prague, 18th July 1994*, 1994, in Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, p. 251.

*Martin Kippenberger*, edited by Doris Krystof and Jessica Morgan, London, Tate publishing, 2006, p. 124 et suivantes.

*Art conceptuel I*, catalogue exposition Bordeaux, 1988, « Hanne Darboven ».

Godfrey (Tony), *L'Art conceptuel*, trad. de l'anglais, Paris, Phaidon, 2003, p. 203 et p. 14.

Bremond (Claude), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

Millet (Catherine), *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

Millet (Catherine), *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, édition Daniel Templon, 1972.

Baudelaire (Charles), *Le Spleen de Paris*, « Les Veuves ».

Baudelaire (Charles), *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1976, « Salon de 1846 », p. 78-79.

